

‘PLUS LOIN QUE LA MUSIQUE’: EVOCACIONES PLÁSTICAS EN EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE CLAUDE DEBUSSY

Data recepción: 2009-04-16

Data aceptación: 2009-06-15

Contacto autora: sonsoles_h@hotmail.com

Sonsoles Hernández Barbosa

Universidad Complutense de Madrid

Université de Paris IV-Sorbonne

RESUMEN

Si bien el establecimiento de los vínculos de Debussy con la plástica ha sido objeto de numerosos estudios, éstos han incidido sólo parcialmente en la importancia de su discurso estético, cuyo análisis resulta fundamental a este respecto. Este artículo persigue encontrar las claves de la aproximación debussysta a la plástica en su discurso estético, entendido como fundamentación de la misma a partir de su valoración de referentes extra-musicales como elemento compositivo esencial.

Palabras clave: Claude Debussy, pensamiento musical, correspondencia música-pintura, París finisecular, evocación sensorial

ABSTRACT

Although several studies have assessed the links between Debussy and the visual arts, they have only partly emphasised the importance of his aesthetic discourse, the analysis of which is a fundamental in this respect. This paper aims to identify the key aspects of his theoretical approach to the plastic arts and takes as its basis an evaluation of Debussy's extra-musical discourses as an essential compositional element.

Keywords: Claude Debussy, musical thought, links between music and painting, fin-de-siècle Paris, sensory evocation

Son numerosos los estudios que han abordado los vínculos de Claude Debussy (1862-1918) con la plástica, fundamentalmente con la obra de artistas coetáneos. Estos han sido establecidos desde ópticas diversas que van desde la analítica comparada con obras plásticas hasta aspectos biográficos que inciden en su interés por la producción de artistas contemporáneos y en su relación personal con los mismos¹. Sin embargo, la bibliografía relativa a los vínculos de Debussy con la plástica apenas ha profundizado en su discurso estético, expresión de un pensamiento artístico de una extraordinaria coherencia, y que resulta fundamental para el establecimiento de los mismos. Este artículo persigue encontrar las claves de la aproximación

debussysta a la plástica en su discurso estético, convertido así en fundamentación de la misma².

Al igual que buena parte de los artistas coetáneos procedentes tanto de la literatura como de la plástica, y fundamentalmente aquellos ligados al simbolismo, Debussy participa de la consideración privilegiada del arte musical. Esta valoración es otorgada, por un lado, gracias al carácter temporal de la música —lo que le permite captar fenómenos que se prolongan en el tiempo, véanse los naturales— y, por otro, a su poder de ensoñación y capacidad evocadora, dos de las características también pretendidas por Mallarmé en su poesía y que asimismo le conducen a una elevada valoración del arte musical. En relación con este último aspecto,

Debussy plantea una concepción excepcional de la música en base a su condición de lenguaje autónomo y abstracto. Es precisamente su carácter no referencial el aspecto sobre el que descansa la valoración excepcional de la música, aquel que le permite, de manera indirecta, captar las analogías universales escapando de la ineficaz traducción directa. De esta manera, la música se encontraría más próxima a la naturaleza que las otras artes en función del distanciamiento que supone la ausencia de representatividad.

Debussy concibe la música desde el mismo ángulo desde el que Mallarmé lo hace respecto a la poesía, como espacio privilegiado de ficción: "El arte es la más bella de las mentiras. Y aunque se intente incorporarle la vida con su apariencia cotidiana, hay que desear que siga siendo una gran mentira, so pena de convertirlo en algo utilitario, tan triste como una fábrica"³. No resulta vana la analogía que Debussy plantea entre el naturalismo literario y su equivalente musical: el verismo de un Puccini o de un Leoncavallo, que a su juicio no contribuye sino a "triturar la música"⁴. Por ello, frente a lo que identifica con un realismo musical se decanta por el heroísmo característico de las óperas de Verdi, eximido de crítica por su pretensión cuanto menos de "engañar a la vida"⁵.

Debussy realiza una crítica de la música programática similar a la que Mallarmé hace de la novela en base a una concepción peyorativa derivada de su carácter descriptivo, lo que sin ir más lejos le valdrá a la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven una dura crítica derivada de su contenido programático. Frente a la representación, frente a la mimesis, que no alcanza a aprehender lo que hay detrás de la apariencia sensible, Debussy propone "la transposición sentimental"⁶. El concepto de "transposición" adquiere un lugar crucial en la comprensión de la estética debussysta, al igual que en Mallarmé, quien opone la transposición al carácter descriptivo de la novela que concebía despectivamente como "el reportaje universal"⁷. Mallarmé, por tanto, entiende la "divina transposición" por oposición a la reproducción; si esta última sólo puede acceder a lo meramente sensible, aquélla se vuelve hacia los espacios más profundos, conduciéndonos del mundo "del hecho al ideal".

Ambos parten de una concepción del arte alejada de todo contacto explícito con la realidad sensible, pero si en el caso de Mallarmé la transposición se produce a través de la palabra, en el de Debussy el medio idóneo es la música. La crítica que Debussy hace del programatismo debe entenderse por la valoración de que la mimesis directa no deja en el espectador lugar a la imaginación, cierra las puertas a la evocación y no permite el acceso a una más profunda aprehensión de la naturaleza. Debussy muestra cierto desengaño ante la música de su época, caracterizada por el "estilo chapado" (*style plaqué*) en sus propias palabras, frente al "libre juego de las sonoridades" que cultivaba Bach, en cuya época "florecía el 'adorable arabesco' y la música participaba también de las leyes de la belleza inscritas en el movimiento total de la naturaleza"⁸. De nuevo insiste aquí en la especial conexión entre música y naturaleza.

Esta estrecha relación con la naturaleza que, como estamos viendo, Debussy defiende puede explicarse a través de la noción de arabesco, palabra clave a través de la cual se entiende a sí mismo y a su música; sus *Deux arabesques* para piano son un ejemplo más que representativo de la importancia que otorga a este gesto musical, de componente fundamentalmente decorativo, alejado de lo emocional⁹. Debussy entiende el arabesco como "la base de todas la formas de arte", otorgándole el mismo sentido que le atribuyen artistas contemporáneos procedentes de otras disciplinas como Mallarmé u Odilon Redon: como gesto abarcador de las relaciones con el todo. Podemos interpretar el concepto de arabesco como síntesis de la estética debussysta, puesto que condensa los atributos que según nuestro autor debe profesar el arte musical. El arabesco escapa a las imposiciones estructurales y formales determinadas por las jerarquías que regían la música hasta entonces, proporcionando mayor libertad para la evocación y, por tanto, para el acceso a aquellos espacios donde la artificial teleología dramática imperante, fundamentalmente a través de la idea de desarrollo, no alcanzaban. El producto sonoro de esta concepción se plasma en una música alejada de las estructuras académicas y formas tradicionales caracterizadas por un dominante sentido direc-

cional para convertirse "en pura suspensión ornamental"¹⁰.

Existiría, por tanto, una afinidad entre música y naturaleza, lo que Anne Roubet denomina una "cosmogonía sonora"¹¹, expresada por el propio Debussy en los siguientes términos: "La música es una matemática misteriosa cuyos elementos participan del Infinito. Es responsable del movimiento de las aguas, del juego de curvas que describen las brisas cambiantes, ¡nada es más musical que una puesta de sol!"¹². La naturaleza ocupa en la producción teórica debussysta un lugar destacado, como ponen de manifiesto tanto los títulos de sus obras como el protagonismo de que goza en sus textos, no sólo en una relación cuantitativa sino porque se encuentran entre los más logrados a nivel literario de su producción. En ellos se refiere al encanto de diversos fenómenos naturales: una puesta de sol, ráfagas de aire, el movimiento de las hojas, el perfume de las flores, la belleza del cielo, el ruido del mar, la línea del horizonte o el canto de un pájaro, y a la impresión que le producen, estableciendo diferentes analogías con aspectos musicales, como la imagen de los árboles convertidos en tubos del órgano universal¹³. Caroline Potter se refiere a la "idealización de la naturaleza" en Debussy, aludiendo a un hipotético "paraíso perdido" producto de un estilo de vida próximo a la naturaleza del que la sociedad de su época se distanciaba progresivamente, y del que nace su declarada admiración por la música antigua, alejada en el tiempo y el espacio¹⁴.

La consideración de la música como arte privilegiado que permite comprender la totalidad cósmica, otorgada en función de su carácter no referencial, goza de una amplia trayectoria histórica. Desde las teorías pitagóricas hasta Rameau, pasando por Ptolomeo, Boecio, o Ramos de Pareja, la asunción de la música a partir de las proporciones matemáticas que la regían, entendidas como las mismas que rigen tanto el universo como el alma humana, en tanto que nos provoca afectos, incide en su carácter privilegiado. Así, históricamente, la excelencia otorgada a la música procede en buena medida de su componente matemático esencial. En el siglo XVIII, Rameau y Diderot asumieron esta misma concepción de la música, por oposición a los

planteamientos de Rousseau que veía en la melodía, frente a la armonía, su componente definitorio. En virtud de esta consideración, la música invierte la clasificación jerárquica de las artes pasando del último escalafón al primero. Debussy no sólo participó de esta concepción como consecuencia de un planteamiento estético común en la cultura contemporánea, en la que la música era considerada desde las otras disciplinas como el arte por excelencia debido a su carácter no referencial, sino que él mismo leyó a Rameau y encontró en su estética y en su vinculación entre música y naturaleza un referente fundamental para su arte: "¿Por qué no haber seguido los buenos consejos que nos dio Rameau de observar la naturaleza antes de intentar describirla?"¹⁵. Su crítica sobre *Hippolyte et Arice*, publicada en *Le Figaro* el 8 de mayo de 1908, y el artículo sobre Rameau realizado por encargo de André Caplet constituyen sendos elogios a su figura¹⁶: "¿No es hora ya de devolverle un sitio al que sólo él [Rameau] tiene derecho, en lugar de obligar a la música francesa a que se remita a unas tradiciones agobiantemente cosmopolitas que impiden el libre desenvolvimiento de su genio natural?"¹⁷, de quien se va a mostrar partidario en su particular contienda con Rousseau. Por otra parte, el acercamiento de Debussy a Rameau también se produjo respecto al lenguaje musical, como en la pieza breve "Hommage à Rameau" que incluyó en el primer volumen de la serie de sus *Images* para piano y donde propone una reinterpretación del estilo de Rameau, considerado la quintaesencia de lo francés, en lenguaje debussysta. Debussy alaba en Rameau su descubrimiento de los "momentos" armónicos, que acarician el oído, por oposición a los procedimientos académicos tradicionales¹⁸. Por tanto, la valoración del momento, del instante, en íntima consonancia con la valoración del arabesco, es entendido por Debussy por oposición al desarrollo discursivo tradicional.

Frente a la racionalidad de la mimesis, Debussy plantea su acercamiento a la naturaleza a través de las correspondencias, que en esencia esconden cierto componente de misterio, de manera que la música se convierte en la herramienta idónea para la aprehensión de las mismas gracias a su componente hermético.

Esta tendencia a lo misterioso, a lo esotérico, común a todo el movimiento simbolista se relaciona con la búsqueda de un lenguaje separado de lo cotidiano, como explícitamente Mallarmé puso de manifiesto. Fue precisamente en la música donde se creyó encontrar el paradigma de ese lenguaje críptico cuyo acceso está limitado a los iniciados y a cuya admiración, por esta misma característica, sucumbieron las artes finiseculares.

Frente a la mimesis, la correspondencia

Según veíamos, Debussy planteaba la aproximación de la música a imágenes rechazando cualquier tipo de acercamiento que implicase el sometimiento a un programa, a un discurso narrativo o a un descriptivismo directo. Debussy, por tanto, descarta la mimesis y, sin embargo, su música está de manera evidente alejada de lo que conocemos como "música absoluta". Entonces ¿de qué manera plantea la relación entre la música y las artes?

Para Debussy el carácter hermético de la música y su naturaleza diacrónica le permiten participar de la naturaleza en tanto que "totalidad articulada en el tiempo"¹⁹. A partir de este presupuesto plantea una concepción de la música como lugar intermedio entre un determinado estado del alma y la belleza cósmica, y de hecho encuentra en la puesta en contacto del alma con la naturaleza su función esencial, en una de las expresiones que mejor definen su pensamiento. Para ello hace apología de una relación con la naturaleza alejada de todo descriptivismo. Ésta se plantea a través de las correspondencias canalizadas mediante la sugerencia y la evocación, donde no requiere expresamente que el espectador identifique lo que el compositor está queriendo transmitir.

En este sentido, la relación que Debussy plantea entre música y naturaleza no es directa, de mera reproducción, sino que debe incluir otro elemento: la imaginación, que concentra el poder evocador de la música: "Quería, para la música, una libertad que la música atesora más que cualquier otro arte, al no limitarse a reproducir la naturaleza más o menos exactamente, sino las correspondencias misteriosas que existen entre Naturaleza e Imaginación"²⁰. Debussy

se refiere aquí específicamente a las correspondencias en su sentido baudelairiano, a los vínculos que unen naturaleza e imaginación, donde debe ubicarse la música. Y así, en relación con sus *Estampes*, declara: "De las tres piezas de piano que he escrito me gustan sobre todo los títulos: *Pagodes*, *La Soirée dans Grenade*, *Jardins sous la Pluie*. Cuando no se tienen los medios para pagarse los viajes, hay que suplirlo con la imaginación"²¹. Estas palabras de Debussy evocan las del protagonista de *À rebours* la novela de Huysmans paradigmática de la estética decadente finisecular, cuando al beber un vino de Oporto en una taberna parisina le sobreviene el recuerdo de los personajes de Dickens, a los que solía gustar este vino, cuyos gestos ve reproducidos en los turistas ingleses del local. Des Esseintes descubre así en la taberna parisina el encanto de un Londres imaginado al que no necesita hacer un viaje que terminaría por decepcionarle. Así, a través de la imaginación y del poder sugestivo y evocador de algún elemento sensorial mediador, en este caso de tipo gustativo, experimenta esas sensaciones añoradas: "Lo importante es saber cómo hacerlo, saber concentrar su espíritu sobre un único punto, abstraerse lo suficiente para producir la alucinación y poder sustituir la realidad objetiva por la visión imaginaria de esa realidad", "de esta manera, sin tener que moverse de su casa, conseguía obtener, rápida e intensamente, las sensaciones de un largo viaje, y este placer del desplazamiento, que, al fin y al cabo, sólo existe en el recuerdo y casi nunca en el momento de su realización"²².

Frente a la reproducción, donde no hay misterio puesto que es guiada por la razón, las correspondencias se rigen por la imaginación, en el dominio de la ficción²³. La idea de libertad es una constante dentro de la concepción debussysta, que aplica a aquellas culturas alejadas de occidente, vistas por Debussy de manera utópica, pero también al lenguaje musical: "¿Quizás desaparecerían así esas minúsculas manías formales y de tonalidades arbitrariamente precisas que atentan a la música de forma tan molesta?"²⁴.

Si el componente matemático de la música que le otorga un carácter privilegiado no es original en Debussy sino que, como vemos, es

producto de una tradición secular, aquellos elementos que se nos presentan definitorios de las artes finiseculares aparecen ligados a los términos de "sugerencia" y "evocación", fundamentales también en Mallarmé, cuyo primer proyecto estético se resumiría en "peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit", y que aluden a la idea de "traer algo a la memoria", a lo que en el caso de la "evocación" se añade "o a la imaginación"²⁵. El propio Debussy utiliza el término "evocar" reiteradamente en sus escritos: "En efecto, sólo la música tiene el poder de evocar a su capricho los paisajes inverosímiles, el mundo indudable y quimérico que se afana secretamente en la poesía misteriosa de las noches, en esos mil ruidos anónimos que producen las hojas acariciadas por los rayos de la luna"²⁶, "El drama de *Pelléas* [...] Nos ofrece una lengua evocadora cuya sensibilidad podía encontrar su prolongación en la música y en el decorado orquestal"²⁷ o "El color orquestal de este fragmento evoca deliciosamente esas horas finales donde los íntimos embrujos de la noche dejan sitio a disgusto a la dura mañana"²⁸, por poner sólo tres ejemplos de su empleo. La capacidad de evocación, valorada excepcionalmente en la estética finisecular, se entiende así como inherente a la música.

En este sentido, la relación sinestésica se plantea a partir de la evocación de las sensaciones propias de otros sentidos u otras artes; no se trata de representar directamente la imagen, pictórica o literaria, como en la música programática, sino de evocarla. Y con la evocación también nos alejamos de una estética del sentimiento, cuya direccionalidad se dirige, tanto en el proceso *poiético* como en el *aisthético* del sujeto al objeto, para referirnos a una estética donde, en lugar del sentimiento, se apela al recuerdo y a la imaginación, desde el objeto — la naturaleza, normalmente — hacia el sujeto.

En la relación que establece con las artes plásticas Debussy utiliza términos y expresiones como "atmósfera", "ideas pictóricas" o hablar "de una partitura de orquesta como de un cuadro, sin emplear casi nunca palabras técnicas". Debussy no alude directamente al objeto pictórico, ni busca su reproducción directa y reconocible, sino que pretende introducirnos en un determinado ambiente, una atmósfera, para lo

cual recurre a la evocación de imágenes. La música se vuelve el medio idóneo para la evocación de atmósferas que se prolongan temporalmente, la otra cualidad privilegiada intrínseca a su lenguaje:

*los pintores y los escultores no pueden darnos más que una interpretación bastante libre y siempre fragmentaria de la belleza del universo. No captan ni fijan más que uno de sus aspectos, uno de sus instantes; sólo los músicos tienen el privilegio de captar toda la poesía de la noche y del girar de la tierra y del cielo, de reconstituir la atmósfera y de ritmar su inmensa palpitación*²⁹.

A partir de los escritos de Debussy, comprobamos que la construcción de atmósferas, especialmente aquellas de carácter ensoñador, ocupa un lugar fundamental en los mismos. Así por ejemplo, se refiere al *Pelléas* como "atmósfera de ensueños"³⁰, y en relación con la ópera *L'Ouragan* de Bruneau sobre libreto de Zola se pregunta: "¿No habría sido necesario algo especial, quimérico, alejado de toda música ambiental?"³¹. Pero sobre todo merece especial atención la recreación que hace de las escenas evocadas por *Iberia* de Albéniz, sugiriendo los sonidos, los perfumes, las imágenes:

El Albaicín, del tercer cuaderno de *Iberia* donde encontramos la atmósfera de esas tardes españolas que huelen a claveles y aguardiente... Como los sordos ecos de una guitarra que se lamenta en la noche, con bruscos desvelos y nerviosos sobresaltos [...]

Eritaña, del cuarto cuaderno de *Iberia* es la alegría de la mañana, el hallazgo propicio de una posada donde el vino está fresco. Una muchedumbre siempre cambiante pasa riendo a carcajadas, que se funden con las sonajas de la pandereta. Jamás, hasta entonces, la música había logrado impresiones tan diversas, tan coloreadas, los ojos se nos cierran deslumbrados por haber contemplado demasiadas imágenes³².

La evocación de la imagen, por tanto, es una consecuencia de la búsqueda de una determinada atmósfera, para lo cual se recurre no

sólo a la sugerencia de imágenes sino también de perfumes o incluso de intensidades lumínicas concretas. La imagen, su plasmación, no es el objetivo único ni primero, lo cual Debussy critica en el programatismo, sino que se convierte en un medio para la creación de un determinado ambiente. Frente al desarrollo discursivo programático, Debussy valora el "momento" musical, que Rameau exploraba. Así, a la hora de su formulación musical, Debussy utiliza unos recursos formales que facilitan esta relación con las correspondencias a través de la ausencia de jerarquías ligadas, por ejemplo, a la tonalidad, a la presencia de una voz principal, o a la direccionalidad del desarrollo. El hecho de no sentirse atado a una secuencia teleológica de tipo dramático facilita el poner énfasis en la evocación de imágenes, sonidos y perfumes, lo que otorga a la música debussysta un claro poder sensual, casi diríamos erótico³³.

La plástica en Debussy como evocación de atmósferas sensoriales

Según veíamos, la estética debussysta queda definida a través de una voluntad de evocación consistente en la construcción de ambientes y atmósferas envolventes donde la referencia a un imaginario visual ocupa un lugar determinante.

La búsqueda de referentes extra-musicales para la creación de atmósferas aparece explícitamente expresada por Debussy en diversos puntos de sus escritos, así por ejemplo en una carta a Paul Dukas, donde expone: "ya no pienso nunca o casi nunca musicalmente"³⁴, postura de la que posteriormente se retracta cuando en una carta a Robert Godet expresa que ha vuelto a encontrar "la posibilidad de pensar musicalmente"³⁵. También aprecia la actitud de Robert Godet de "ver más allá de la música"³⁶ y aconseja a su alumno Raoul Bardac "olvidarse incluso de la música de vez en cuando"³⁷.

Estas frases insisten en la valoración de un fundamento más allá del lenguaje musical como referente último de la música a la vez que redundan en la idea de Christian Accaoui según la cual "la mayor parte de los procedimientos técnicos de Debussy tienen un origen extra-musical"³⁸. En este sentido resultan clarificado-

ras las palabras que Debussy dedica a su editor Jacques Durand referidas a sus *Images pour orchestre*, cuyo título es en sí mismo revelador a este respecto:

Las Images no estarán terminadas a su regreso, pero espero tocar para usted una buena parte... Trato de hacer 'otra cosa' y de crear, de alguna manera, realidades, lo que los imbéciles llaman 'impresionismo', término erróneo donde lo haya, sobre todo en el empleo que del mismo hacen los críticos de arte, que no dudan en ir tachando de ello a la gente: ¡Turner, el mejor creador de misterio que ha existido en arte!³⁹.

En el sentido que venimos exponiendo resulta revelador el interés por la creación de nuevas realidades en Debussy, que en nuestro caso identificamos con la evocación de atmósferas.

Este punto de partida extra-musical para sus composiciones supone una concepción consciente de valoración de elementos ajenos al lenguaje de la música como referente último de su lenguaje compositivo. Si bien Accaoui relaciona específicamente estos referentes extra-musicales con el empleo del símbolo y del mito⁴⁰, en este estudio se ha priorizado su vinculación con un imaginario creativo de tipo visual, donde específicamente lo pictórico juega un papel importante; nos alineamos así con Célestin Deliège asociando la expresividad en Debussy a la traducción de la sensación, ligada a la creación de ambientes, más que a la del símbolo⁴¹.

No sólo en su producción musical sino también en sus escritos, el imaginario visual adquiere una importancia crucial: "las armas y los cascos iluminados por las llamas", "el Sena [...] como un espejo empañado" o "ritmo danzante de la atmósfera con resplandores de luz intensa"⁴², acentuado en el caso de su creación musical, a lo que contribuye su consideración de la orquesta como paleta de colores, por ejemplo en relación con *Printemps*, cuando pone de manifiesto la importancia que otorga al color en la música: "por tanto, el interés se encuentra a menudo en la orquesta, y los coros son difíciles, por la particular manera en que se integran con la orquesta. En realidad es el conjunto, el difu-

minado con el color lo que cuesta conseguir"⁴³; lo cual se refuerza con el hecho de que para Debussy la música consiste en "colores y tempos ritmados"⁴⁴.

La importancia que Debussy otorga al elemento visual todavía se vuelve más significativa en nuestro caso cuando la referencia se halla específicamente vinculada a lo pictórico. Debussy dedica especial atención en sus escritos al establecimiento de vínculos entre cualidades plásticas y musicales. Es revelador en este sentido que se refiera a la "partitura de orquesta como [de] un cuadro, sin emplear casi nunca palabras técnicas"⁴⁵, que podemos entender a la luz de su propósito relativo a la aproximación plástica: la creación de atmósferas. En este sentido expresa en boca del Señor Corchea, su seudónimo literario:

*Me acuerdo del paralelismo que hizo entre la orquesta de Beethoven, que representaba mediante una fórmula en blanco y negro —que da como consecuencia una gama exquisita de grises—, y la de Wagner: especie de amasijo multicolor casi uniformemente extendido y en el que me confesaba no poder ya distinguir el sonido de un violín del de un trombón*⁴⁶.

Su interés por asumir componentes específicamente pictóricos aparece de nuevo expresada en la siguiente frase: "Sólo ellos [los poetas simbolistas] pueden comprenderme respecto a que la pintura proporcione ideas a la música"⁴⁷, donde el hecho de entender que la referencia a lo visual no goza de interés popular refuerza todavía más su postura. La presencia de este imaginario visual específicamente pictórico en la música de Debussy fue advertida por sus contemporáneos. Así aparece expresado por Satie en una conferencia pronunciada sobre Debussy, en la que declara que éste había sido su iniciador a la hora de traducir musicalmente ciertos procedimientos pictóricos: "¿Por qué no servirnos de los medios de representación que nos proporcionan Claude Monet, Cézanne, Toulouse-Lautrec, etc.? ¿Por qué no transponer musicalmente estos medios?". El propio Debussy confirma a Jean Cocteau que la esté-

tica de *Pelléas* fue inspirada por una frase de Satie: "Habría que crear un clima musical donde los personajes se muevan y conversen. Nada de dúos ni de leitmotivos; valerse de una atmósfera 'Puvis de Chavannes'"⁴⁸, lo cual refuerza la idea del interés de Debussy en la búsqueda de atmósferas, en este caso no sólo específicamente visuales, sino tomadas de referencias pictóricas.

También el pianista Ricardo Viñes, en su diario íntimo, fue testigo de la inspiración pictórica debussysta:

*Fui a casa de Debussy y de nuevo me hizo escuchar sus últimas piezas, Pour le piano, de las que me enviará una copia a final de mes. ¡Qué casualidad, le dije que sus piezas me recordaban a cuadros de Turner y me respondió que, precisamente, antes de componerlas, había pasado largos ratos en la sala Turner de Londres!*⁴⁹.

Aquí se pone de manifiesto de nuevo no sólo la propia concepción visual de Debussy sino su recepción en este sentido.

En la producción musical debussysta uno de los ejemplos más destacados de asimilación a cualidades específicamente pictóricas son los *Nocturnes*. Su primera versión de la obra, *Scènes au crépuscule*, que toma el título de una serie de poemas de su amigo Henri de Régnier publicados en sus *Poèmes anciens et romanesques*, data de 1892, año en el que según una carta firmada por Debussy al príncipe Poniatowski, la partitura está prácticamente finalizada⁵⁰. Dos años después rebautiza la obra con su título actual, *Nocturnes pour violon et orchestre*, y le otorga la forma tripartita final⁵¹. En 1894 comenta la obra a Eugène Ysaÿe en una carta, expresando sus paralelismos con una obra pictórica:

Trabajo en tres Nocturnos para violín y orquesta, que te envío. La orquesta del primero está compuesta por cuerda; la del segundo por 3 flautas, 3 trompas, 3 trompetas y 2 arpas; la del tercero integra ambas combinaciones. En conjunto es una búsqueda de los diversos matices que puede dar un



Whistler: *Nocturne Blue and Gold, Southampton Water*, 1872 (The Art Institute of Chicago).



Whistler: *Nocturne in Blue and Silver, The Lagoon, Venice*, 1879-80 (The Museum of Fine Arts, Boston, MA).



Whistler: *Nocturne in Blue and Silver-Chelsea*, 1871 (Tate Gallery, Londres).



Whistler: *Nocturne Blue and Silver – Cremorne Lights*, 1872 (Tate Gallery, Londres).

Fig. 1. James Abbott McNeill Whistler: *Nocturnes*.

*solo color, como por ejemplo lo que en pintura sería un estudio en Gris*⁵².

Aquí Debussy establece una referencia colorística clara —“un estudio en gris”—, lo que ha conducido a vincular esta obra con los cuadros de Whistler⁵³, especialmente con sus *Nocturnes*, asimilados ya en la época al género musical en función del desplazamiento del contenido temático a un segundo plano respecto a otro tipo de búsquedas de carácter lumínico y formal (Figs. 1 y 2). Esta vinculación entre los *Nocturnes* whistlerianos y los debussystas es puesta de

manifiesto por Pierre de Breville, quien a propósito de la interpretación de los *Nocturnes* en los Concerts Chevillard en 1901 expone: “La mayoría ha recurrido a analogías diciendo: ‘es el Whistler musical’, lo que podría ser más bien, permitidme apuntar, que Whistler es Debussy en pintura”⁵⁴. Refiriéndose a este hecho, el propio Debussy, en una entrevista en la que se le dice: “Usted es impresionista, Sr. Debussy”, declara: “He sido llamado el ‘Whistler’ de la Música”⁵⁵. El mismo Whistler reprueba la concepción mimética de la pintura e insiste en la autonomía del lenguaje plástico, reprochando a



Fig. 2. Caricatura del *Nocturne in blue and silver-Cremorne Lights* de Whistler, reproducida en el catálogo de la exposición celebrada en 1882 en la Grosvenor Gallery y posteriormente publicada en *Society*, 13 de mayo de 1882. Recogida en el catálogo de la exposición *Turner. Whistler. Monet*. Katharine Lochnan (ed.). Londres: Tate Publishing, 2004, p. 152.

los críticos su insistencia en la vinculación literaria de la plástica a través de la temática⁵⁶.

Posteriormente a la carta a Ysaÿe, a propósito de sus tres *Nocturnes pour orchestre*, el compositor explica lo que trata de evocar en cada uno de los movimientos:

El título de Nocturnos adquiere aquí un sentido más general y sobre todo más decorativo. Por tanto no se trata de la forma habitual de Nocturno sino de todo lo que esta palabra contiene de impresiones y de destellos especiales. "Nubes": es el aspecto inmutable del cielo con la marcha lenta y melancólica de las nubes concluyendo en una agonía gris, dulcemente teñida de blanco. "Fiestas": es el movimiento, el ritmo danzante de la atmósfera con los estallidos de la luz brusca, es también el episodio de un cortejo (visión deslumbrante y quimérica) al pasar a través de la fiesta, confundiendo-se con ella, pero el fondo se mantiene, se obstina, y es siempre la fiesta y su mezcla de música, de potencia luminica que participa en el ritmo total [...]

Debussy insiste de nuevo en una aproximación de tipo visual centrada en la evocación de los diversos elementos que integran la atmósfera. En primer lugar el carácter temporal, que sólo la música puede referir, lo que le otorga su valoración privilegiada: "Porque la Música tiene esto de superior a la pintura, que puede centralizar las variaciones de color y de luz de un mismo aspecto"⁵⁷ frente a los últimos experimentos de Monet, en los que planteaba un mismo elemento visto desde diferentes estados atmosféricos; mientras que la pintura impide un planteamiento continuo, éste sí es permitido por la música. Por otra parte, las variaciones en cuanto al color: "agonía gris, dulcemente teñida de blanco" y los diferentes matices luminicos, unidos al efecto de la música. Todo ello conformando un ambiente "quimérico", aquello que justifica la creación de la situación y a su vez la aproxima al ideal baudelairiano: "Los perfumes, los colores y los sonidos se responden", que conoció hondamente. Debussy incluso compara su propio método de trabajo con el de ciertos pintores, por ejemplo el último Monet, con su búsqueda de las variaciones cromáticas de un mismo elemento. En este sentido expresa sobre *La Mer* a André Messager: "Usted me dirá a este respecto que el océano no baña precisamente las costas borgoñonas... ¡Cuánto recuerda esto a los paisajes de taller!"⁵⁸.

La asimilación de características específicamente musicales con otras propias del lenguaje pictórico también es presentada por Debussy en su faceta de crítico, por ejemplo planteando paralelismos entre la música de Rameau y Couperin y la de Wateau, así como entre la pintura de Böcklin y la música de R. Strauss:

*Existen curiosas relaciones entre el arte de Böcklin y el de Richard Strauss... Una misma preocupación por un diseño preconcebido, un mismo gusto por buscar la forma directamente en el color y extraer del mismo color efectos pintorescos dramáticos*⁵⁹.

En este sentido escribe:

Las Impresiones de Italia de G. Charpentier son una orgía de colores y de ritmos plenos de lujuria. G. Charpentier no sueña de la

*misma manera que R. Strauss que también trajo unas Impresiones de Italia. Pero en lo tocante a recrear la impresión de las calles de Nápoles, Charpentier es sencillamente incomparable*⁶⁰.

Debussy exalta la figura de Charpentier en función de su capacidad para recrear atmósferas, constituidas a través de elementos muy próximos a los utilizados en su visión de *Iberia*: el color, el ritmo, el bullicio de las calles y, esta vez sí explícitamente, su carácter lujurioso.

El vínculo que Debussy plantea entre música y naturaleza nos ha servido como punto de partida para aproximarnos a su particular relación con las artes. La relación sinestésica es plantea-

da por Debussy, no ya mediante la traducción directa de los medios o procedimientos de otras artes, sino que, alejándose de los planteamientos románticos y de todo programatismo, ésta se establece a través de la evocación, término que como en Mallarmé o en Redon —a quienes conoció en profundidad—, caracteriza expresamente a la creación finisecular. La evocación permite a Debussy construir atmósferas repletas de referencias sinestésicas —imágenes, intensidades lumínicas, sonidos, perfumes, fenómenos naturales—, para cuya elaboración la pintura contemporánea, por la que Debussy se sintió profundamente atraído, constituía una más que evidente fuente de inspiración, pero sobre la que la música se alzaba gracias a su carácter temporal.

NOTAS

¹ Podemos citar, entre otras, las obras de Lockspeiser (1962), Schaeffner (1962), Jarocinski (1970), Lesure (1992), Fleury (1996), Goubault (2002), Botstein (2002) y Nectoux (2005), algunas ya clásicas del género.

² Este trabajo se enmarca dentro de la tesis doctoral que estoy llevando a cabo en régimen de cotutela entre la Universidad Complutense de Madrid y la Université de Paris IV-Sorbonne.

³ *Música*, octubre de 1902. DEBUSSY, C.: *El Sr. Corchea y otros escritos*. Madrid: Alianza, 2003 (primera edición: París, 1921. Traducción al español de Ángel Medina Álvarez), p. 62 (en adelante SC). Salvo que se indique expresamente, como en este caso, las traducciones al español son de la autora.

⁴ *Gil Blas*, 12 de enero de 1903. SC, p. 66.

⁵ *Gil Blas*, 16 de febrero de 1903. SC, p. 89.

⁶ *Gil Blas*, 16 de febrero de 1903. SC, p. 87.

⁷ En "Divagations. Théodore de

Banville", "Variations sur un sujet". MALLARMÉ, S.: *Œuvres complètes* II. París: Gallimard, 2003, pp. 331 y 144.

⁸ *Música*, octubre de 1902. SC, p. 61.

⁹ Véase a este respecto: *La Revue Blanche*, 1 de mayo de 1901. SC, pp. 33-34.

¹⁰ TRIAS, E.: *El canto de las sirenas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007. En esta obra su autor se aproxima a la estética debussyista a través del concepto de arabesco y titula el capítulo dedicado a Debussy "Arabesco y amor fati".

¹¹ ROUBET, A.: "Debussy et le mythe. Affinités et ambivalences" in *Claude Debussy. Jeux de Formes*. París: Ed. Rue d'Ulm / Presses de l'École normale supérieure, 2004, p. 72.

¹² "Consideraciones sobre el Premio de Roma desde el punto de vista musical". *Música*, mayo de 1903. SC, p. 156.

¹³ *Gil Blas*, 19 de enero de 1903. SC, p. 69.

¹⁴ POTTER, C.: "Debussy and nature". *The Cambridge companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 138-139.

¹⁵ *Le Figaro*, 8 de mayo de 1908. SC, p. 181.

¹⁶ Del mes de noviembre de 1912, publicado en SC, pp. 187-188. También en el artículo de Debussy publicado en la *S. I. M.* el 15 de enero de 1913 se muestra elogioso con la figura de Rameau. SC, pp. 197-199.

¹⁷ *Gil Blas*, 28 de junio de 1903. SC, p. 171.

¹⁸ FULCHER, J. F.: *French Cultural Politics & Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 186.

¹⁹ DAYAN, P.: "Nature, Music, and Meaning in Debussy's Writings". *19th century music*, primavera 2005, vol. XXVIII, nº 3, p. 225.

²⁰ *La Revue Blanche*, abril de 1902. SC, p. 57.

²¹ Carta a André Messager, 7 de septiembre de 1903, 1903-93. DEBUSSY, C.: *Correspondance 1872-1918*. París: Gallimard, 2005, p. 778 (en adelante CCD).

²² HUYSMANS, K.-J.: *A contrapelo*. Madrid: Cátedra, 2000 (primera edición: París, 1884. Traducción al español de Juan Herrero), pp. 143 y 141.

²³ DAYAN, p. 225.

²⁴ *Gil Blas*, 19 de enero de 1903. SC, p. 68.

²⁵ Carta a Cazalis, 1864. MALLARMÉ, S.: *Correspondance* 1, 1890-1891. París: Gallimard, 1973, p. 137. Según el diccionario de la R.A.E., "sugerir" se define como "traer algo a la memoria" y "evocar" como "traer algo a la memoria o a la imaginación".

²⁶ *Gil Blas*, 26 de enero de 1903. SC, p. 76.

²⁷ *La Revue Blanche*, abril de 1902. SC, p. 58.

²⁸ *S. I. M.*, diciembre 1912. SC, p. 194.

²⁹ Recogido en LESURE, F.: "Debussy, le symbolisme et les arts plastiques". *Cahiers Debussy*. Nouvelle série n° 8, 1984", p. 9.

³⁰ *La Revue Blanche*, abril de 1902. SC, p. 58.

³¹ *La Revue Blanche*, 15 de mayo de 1901. SC, p. 40.

³² *S. I. M.*, 1 de diciembre de 1903. SC, p. 224.

³³ Tanto Eugenio Trias en la obra mencionada como Julie McQuinn en "Exploring the erotic in Debussy's music". *The Cambridge companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 117-136 han estudiado el carácter erótico de la música debussysta: "La experiencia de Debussy respecto al mundo que le rodeaba era de tipo erótico, y extendía esa experiencia a la música, intentando impregnar el lenguaje musical de erotismo para integrarlo en un continuo erótico con la totalidad, con todas sus ambigüedades y discontinuidades, como parte del misterio y de la magia que para él contenía esencialmente la música". McQUINN, p. 136.

³⁴ Carta a Paul Dukas, [11 de febrero de 1901], 1901-10. CCD, p. 586.

³⁵ Carta a Robert Godet, 14 de octubre de 1915, 1915-113. CCD, p. 1947.

³⁶ Carta a Robert Godet, [18 de diciembre de 1911], 1911-165. CCD,

p. 1471.

³⁷ Carta a Raoul Bardac, 24 y 25 de febrero de 1906, 1906-14. CCD, p. 942.

³⁸ ACCAOUI, Ch.: "Pelléas et Mélisande. Du texte de Maeterlinck à la musique de Debussy". *Claude Debussy. Jeux de Formes*, p. 47.

³⁹ Carta a Jacques Durand [fin. de marzo – ppos. de abril de 1908], 1908-40. CCD, pp. 1080-1081.

⁴⁰ ACCAOUI, p. 47.

⁴¹ DELIÈGE, C.: "La conjonction Debussy-Baudelaire". *Claude Debussy. Jeux de Formes*, p. 129.

⁴² Recogido en PLANTARD, B.: "Deux études du mouvement. 'Nuages' et 'Fêtes'". *Claude Debussy. Jeux de Formes*, p. 160.

⁴³ Carta a Ernest Chausson, [7 de marzo de 1889], 1889-4. CCD, p. 70.

⁴⁴ Carta a Jacques Durand, 3 de septiembre de 1907, 1907-53. CCD, p. 1030.

⁴⁵ "Enseguida excitó mi curiosidad por su particular visión de la música [se refiere a él mismo en la figura de su seudónimo el Sr. Corchea]. Hablaba de una partitura de orquesta como de un cuadro, sin emplear casi nunca palabras técnicas, sino palabras inhabituales, con una elegancia mate y un poco gastada, que parecía sonar como una moneda antigua". *La Revue Blanche*, 1 de junio de 1901. SC, p. 46.

⁴⁶ *La Revue Blanche*, 1 de junio de 1901. SC, p. 46.

⁴⁷ LESURE, F.: *Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes*. París: Klincksieck, 1992, p. 210.

⁴⁸ DELAGE, R.: "Chabrier et ses amis impressionnistes". *L'œil*, n° 108, diciembre de 1963, p. 18.

⁴⁹ 4 de julio de 1903. "Le journal inédit de Ricardo Viñes". Ed. de Nina Gubisch. *Revue Internationale de Musique française*, n° 2, p. 226.

⁵⁰ Carta del jueves al viernes 9 de septiembre de 1892, 1892-9. CCD, p. 110.

⁵¹ PLANTARD, B.: "Deux études du mouvement. 'Nuages' et 'Fêtes'".

Claude Debussy. Jeux de Formes, p. 159.

⁵² Carta a Eugène Ysaÿe, 22 de septiembre de 1894, 1894-49. Debussy era admirador de Whistler y de sus *Nocturnes*. CCD, p. 222.

⁵³ Esta vinculación whistleriana también es establecida por Lesure en *Claude Debussy avant Pelléas...*, p. 133.

⁵⁴ BRÉVILLE, P. de: "Musique". *Mercur de France*, t. XXXVII, enero de 1901, p. 214.

⁵⁵ Entrevista firmada por R de C. para el *Daily Mail* del 28 de mayo de 1909, p. 4 con el título "The Newest Music. Debussy's Theory of endless melody".

⁵⁶ "Desde hace algún tiempo el crítico se ha entrometido en esta discusión artística, y su influencia, además de distanciar aún más a público y pintor, ha provocado el más completo de los malentendidos respecto al significado de la Pintura.

Para él, un cuadro es una suerte de jeroglífico o un símbolo de una historia. Aparte de algunos términos técnicos, para cuya expresión siempre encuentra ocasión, el trabajo es considerado totalmente desde un punto de vista literario, ¿desde qué otro podría considerarlo? Y en su ensayo trabaja con una novela —una historia— o con una anécdota. Fracasa plenamente al interpretar sus excelencias o deméritos —artísticos—, y por tanto degrada el Arte, en función de un clímax literario". J. A. Whistler. Recogido en GAMBONI, D.: *La pluma et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*. París: Éd de Minuit, 1989, p. 235.

⁵⁷ Carta a Raoul Bardac, 24 y 25 de febrero de 1906, 1906-14. CCD, p. 942.

⁵⁸ Carta a André Messager, 12 de septiembre de 1903, 1903-95. CCD, p. 780.

⁵⁹ NECTOUX: *Harmonie en bleu et or. Debussy, la musique et les arts*. París: Fayard, 2005, p. 14.

⁶⁰ *Gil Blas*, 6 de abril de 1903. SC, p. 131.